

Trabajo presentado en las II Jornadas de Teatro Independiente organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo, de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Septiembre de 2018.

Por qué hacemos lo que hacemos. Apuntes sobre deseo, reconocimiento y legitimación en la producción de teatro platense.

Leonardo Basanta

leobasanta@gmail.com

Mariana del Mármol

IdHICS, FaHCE, UNLP/CONICET

marianadelmarmol@gmail.com

Qué ganan quienes no ganan dinero del teatro independiente platense

En un trabajo presentado en la primera edición de estas Jornadas (Basanta y del Mármol, 2017), abrimos una serie de discusiones acerca del modo en que las nociones de trabajo, amateurismo y profesionalización operan en el hacer teatral independiente de la ciudad de La Plata. Motivados por lecturas sobre el trabajo artístico en el marco del capitalismo contemporáneo (Bolstanski y Chiapello, 1999; Kunst, 2015) analizamos cómo, algunos de los recursos utilizados para reivindicar el propio hacer en términos de trabajo y profesión conllevaban el riesgo de invisibilizar ciertas dimensiones de este hacer que lo inscribían en un régimen de autoexplotación y precariedad.

Estos/as autores/as, argumentaban que, en la sociedad contemporánea, el artista se ha convertido en un prototipo de trabajador flexible y precario y que el aura social que rodea al arte, los vínculos de amistad entre quienes lo realizan y el valor de vida artística en general ocuparían un rol central en los mecanismos del capitalismo postfordista para la explotación de la vida y la producción de valor. Según estas lecturas, el trabajo artístico, no sólo parecía estar fracasando en su intento de ser disruptivo respecto del sistema capitalista sino que resultaba ser funcional al mismo.

En aquella ocasión, nos pareció interesante y necesario resaltar los diversos aspectos en los que estas descripciones del hacer artístico, aún cuando se basaban en la realidad europea de la que participaban sus autores/as, coincidían con las características del hacer teatral independiente en la ciudad de La Plata. Sin embargo, desde un inicio sentimos que había un excedente que se escapaba. Algo que, a pesar de todas las similitudes entre aquellas descripciones y nuestro contexto, no entraba del todo en esa lógica, o quedaba invisibilizado por ella.

La primera vez que leímos a Bohana Kunst una pregunta nos quedó latiendo. ¿Y el deseo? Porque aunque la nuestra fuera una mirada ingenua (y demolida por la lectura de esta autora), nos parecía que en nuestro hacer el deseo existía y tenía potencia. Y que en esa mirada quedaba afuera. Intentamos encontrarle algún resquicio por donde pudiera ser un valor pero la mirada mercantil y postfordista no dejaba grieta. Cualquier intento de grieta que vimos, era nuevamente tomado como un valor positivo por el mercado (incluso cuando este parecía ser casi inexistente en el caso del teatro platense) y reducida a una ilusión que nuevamente el capitalismo utilizaba en contra nuestra.

Es nuestra intención en este trabajo volver a poner el deseo en el centro. Y aunque sabemos que gran parte de lo señalado por aquellos/as autores/as es verdad y que es muy difícil encontrar rendijas por donde el deseo no sea cooptado por el mercado, utilizado por él, creemos que existe un excedente, un plusvalor en lo que hacemos como teatristas, que aquellas lógicas tienden a invisibilizar.

Para abordar estas cuestiones, pondremos en relación la noción de deseo con las de reconocimiento y legitimación, observando las articulaciones y tensiones que se establecen entre estos términos y el rol de los mismos como motorizadores de la producción teatral independiente de nuestra ciudad. Ya que así como antes resaltamos que el trabajo en el ámbito de la producción teatral platense sólo excepcionalmente es remunerado de un modo que no sea simbólico y tampoco garantiza la consecución de otro tipo de derechos, en esta ocasión partimos de la hipótesis de que aún cuando la ganancia no se perciba en términos monetarios, sí hay algo que se gana cuando se trabaja de actuar, dirigir o producir en el ámbito del teatro independiente platense y que eso que se gana tiene que ver con el deseo, el reconocimiento y la legitimación.

Deseo

La primera (y tal vez la más ingenua) la de las respuestas que nos aparecen cuando nos preguntamos por qué hacemos teatro quienes formamos parte del circuito independiente platense es que lo hacemos porque nos gusta, porque es allí a donde nos lleva nuestro deseo, porque nos da placer. Fue por eso que aunque crudamente afines a la realidad platense, las reflexiones de Bohana Kunst sobre los modos en los que el trabajo artístico resultaba funcional a los mecanismos del capitalismo postfordista, nos parecían estar invisibilizando un aspecto que en nuestra vivencia del hacer teatral (así como en los relatos de nuestros colegas) ocupaba un lugar central.

Revisando distintas conversaciones con teatristas platenses, la referencia al placer aparecía de modo recurrente. Este carácter placentero, vinculado a la libertad, a lo lúdico, a la fantasía genera una atracción tan fuerte que es comparable al consumo de una sustancia -“como si estuviera tomando cualquier éxtasis o una pepa”- permitiendo el ingreso a un universo -“es el lugar en el que yo entro y

me pierdo y me vuelvo loca”- altamente deseable. Tan grande es este placer y tan importante en la vida de los/as teatristas que a él refieren que, en sus propias palabras “no te lo paga nada” y vale la pena “gastar la vida allí”.

Un problema de este tipo de discursos es que se acercan demasiado a una idea que los/as artistas independientes vienen tratando de erradicar hace varias décadas: aquella según la cual la satisfacción que les provee su hacer artístico es tan grande que dicho hacer no requiere una retribución económica. Seguramente por esto, el deseo se menciona "puertas adentro", pero cuando se trata de conseguir derechos, se elimina del vocabulario o se menciona para denunciar la explotación del deseo que se genera cuando, por ejemplo, se los/as invita a actuar o tocar gratis en bares, o en eventos públicos organizados por la provincia o la municipalidad.

Ahora bien, si bien en muchos casos los/as artistas detectan la autoexplotación, así como la explotación de terceros que no ofrecen una remuneración por su trabajo, la mayor parte de su hacer continúa dándose en estos términos. ¿Por qué sucede esto? ¿Se trata solamente de que el capitalismo es muy efectivo en sus mecanismos? Puede ser que sí y seguramente en gran medida así lo sea pero en esta ocasión nos gustaría ensayar la hipótesis de que tal vez hay otros mecanismos que están interviniendo, que hay otras cosas que se ganan y que para comprender estas otras ganancias hay que pensar desde otros modelos económicos.

Potlatch

Si contabilizáramos todo lo que invierte un grupo de teatristas platenses en producir una obra (contando las horas y el dinero invertidos en ensayos y reuniones, búsqueda, confección, diseño o terciarización y pago de vestuario y/o escenografía, gestión y difusión de eventos o funciones, entre otras muchas tareas) y lo comparáramos con lo que adquiere mediante el cobro de entradas, en la gran mayoría de los casos los resultados nos hablarían de pérdidas que de ganancias.

¿Cómo puede comprenderse esta erogación de tiempo y dinero? En cierto modo, parece coincidir con aquello que Georges Bataille (1897) conceptualiza en términos de “gasto improductivo”. Según este autor, la actividad humana no es enteramente reducible a procesos de producción y conservación sino que existe una parte importante de la misma representada por actividades (como los lujos, los juegos, las artes y la actividad sexual no genital) que, al menos en condiciones primitivas, tienen su fin en sí mismas. En estas actividades -va a decir Bataille- “el énfasis se sitúa en la pérdida, la cual debe ser lo más grande posible para que adquiera su verdadero sentido” (Ibid: 28), de modo que se guían por una lógica contraria al principio económico de la contabilidad en el que el gasto debe ser compensado por la adquisición.

Entre las prácticas que Bataille menciona como ejemplos de este tipo de actividades se encuentra el Potlatch, un modo de relación económica (un sistema de prestaciones y contraprestaciones diría Marcel Mauss) estudiado en algunos pueblos de la costa noroeste de Norteamérica, basado en el intercambio suntuario y usurario de dones (presentes, fiestas, gestos de cortesía) que llegaba, en muchos casos, a destrucciones espectaculares de riqueza que implicaban quemarla, tirarla al mar o hacerla añicos con la intención de maravillar o sobresalir. El Potlatch representa, en palabras de Bataille, “la constitución de una propiedad positiva de la pérdida, de la cual emanan la nobleza, el honor, el rango y la jerarquía” (Ibid: 33).

Si bien la práctica del Potlatch tiene características que no necesariamente coinciden con las del hacer teatral platense (o de cuya potencial vinculación no nos ocuparemos en este trabajo), creemos que la alusión a este tipo de instituciones en las que el intercambio, la inversión o el gasto son guiados por una lógica diferente al principio de la contabilidad que rige en el capitalismo, pueden iluminar nuevas aristas que contribuyan a comprender de un modo más complejo las múltiples dimensiones de lo económico (y de las relaciones entre gasto, ganancia y deseo) que operan en nuestro quehacer.

Nos interesa la idea de que las grandes erogaciones de tiempo y dinero que realizan los/as teatristas platenses para producir sus obras y el hecho de que la retribución que reciben luego (en términos de entradas, cachets o bordereaux) no alcance por lo general ni siquiera para cubrir el dinero invertido en la producción, puede ser explicado, no sólo como explotación o autoexplotación (que sí, existe y opera) sino además como un tipo de inversión que permite la ganancia de otros beneficios que, en sintonía con el rango y la jerarquía otorgados por el Potlatch, en nuestro caso podría pensarse en términos de reconocimiento y legitimación.

Reconocimiento y legitimación

La ciudad de La Plata tiene algunas particularidades que vale la pena mencionar por sus semejanzas y diferencias respecto de otras localidades. Algunos de los mecanismos que intervienen en la legitimación en el caso porteño: la programación en teatros oficiales como el San Martín o el Rojas o en salas independientes con un criterio curatorial definido y exigente; las críticas en diarios como La Nación o Página 12 y el acceso a festivales como el FIBA o la Bienal de Arte Joven adquieren en La Plata características mucho más débiles, indefinidas o incluso contradictorias.

En lo que refiere a la crítica, no existe en la ciudad de La Plata una verdadera crítica teatral sino más bien, un acceso relativamente amplio a reseñas o comentarios de las obras que suelen ser amables y descriptivas. Y si bien no todas las personas que escriben reseñas cuentan con el mismo grado de legitimación dentro del campo, esta diferenciación no es tan fuerte ni está tan

institucionalizada como para que contar con una reseña de tal o cual autor/a confiera una diferencia sustancial respecto de otras producciones.

Respecto de los concursos, existen dos concursos anuales en los que participan una gran cantidad de platenses: el Concurso Regional de Teatro Independiente y el Concurso de la Comedia Municipal. Sin embargo, estos generan en la comunidad local reacciones contradictorias, ya que si bien la amplia mayoría de los grupos se presenta a estos concursos y desea ganarlos, se trata de instancias generalmente bastardeadas por estos mismos teatristas debido al conservadurismo y a las posturas anacrónicas que tiñen muchos de los criterios que se ponen en juego para la evaluación de las obras. De este modo, adquieren un carácter legitimador ambiguo, ya que si bien quienes los ganan se alegran de su triunfo, lo difunden con orgullo y lo mencionan como antecedente al pedir subsidios o postular para la participación en festivales, existe una opinión generalizada (de la que esos mismos teatristas suelen participar) sumamente crítica respecto de los criterios que se ponen en juego durante los mismos.

Respecto de las salas, es prácticamente inexistente en la ciudad de La Plata un criterio curatorial claro y exigente en las salas autogestivas. Excepto quizás, una única excepción, en el resto de las salas es posible ser programado/a con casi cualquier obra. Esta política, tiene que ver con la gran cantidad de salas existentes y con la necesidad de todas ellas de contar con una programación lo más continua posible. Pero, al mismo tiempo, tiene que ver con ciertos valores que circulan dentro del campo que alientan a tener un criterio receptivo e inclusivo.

Las únicas salas platenses en las que existen criterios curatoriales que permiten un acceso a algunas obras y no a otras, son algunas de las salas del estado. Se puede acceder a ellas o bien como grupo o proyecto, presentando carpetas de las obras dentro de convocatorias específicas, o bien individualmente, concursando, realizando un casting o siendo invitado/a para participar de producciones impulsadas y financiadas íntegramente por estas instituciones.

La posibilidad de trabajar en estas salas (ya sea con una obra gestada en el ámbito independiente, ya sea como actor/triz o director/a en una producción de la institución) es, quizás, dentro de los mecanismos que venimos mencionando, el que más claramente funcione como dador de reconocimiento y legitimidad. Sin embargo, de modo similar a lo que sucede con los concursos, al mismo tiempo que la gran mayoría de los/as teatristas suelen desear trabajar en estas instituciones, existen cuestionamientos que relativizan su carácter legitimador. Estas críticas o cuestionamientos, están ligados fundamentalmente a la gran cantidad de espacios y recursos brindados a las obras y artistas provenientes de CABA y, secundariamente, a la tradicional desconfianza del sector independiente hacia los modos de trabajo y lógicas imperantes en el sector oficial.

Ahora bien, si aceptamos que en la ciudad de La Plata, gran parte de lo que se gana al invertir tiempo y dinero en producir obras y eventos que no reditúan en términos monetarios es reconocimiento y legitimación ¿cómo se obtiene esa ganancia cuando no existen agencias encargadas de impartir esa moneda de pago y las entidades que podrían cumplir este rol funcionan mediante reglas cuya aceptación dentro del campo es ambigua y variable?

La idea de que el reconocimiento es la principal moneda de pago o capital en juego dentro del teatro independiente platense, dialoga estrechamente con la teoría del sociólogo Pierre Bourdieu. En su teoría de los campos sociales, Bourdieu (1991 [1980]) define estos campos como espacios de juego históricamente constituidos con sus instituciones y sus reglas específicas que se crean en torno a la valoración diferencial de hechos sociales como el arte, la ciencia, la religión o la política. En cada uno de estos espacios, que tienen, según Bourdieu, una autonomía relativa respecto de los otros campos, hay un capital específico que se encuentra en juego y por el cual los participantes luchan, valiéndose de las reglas específicas de ese campo y contribuyendo, de este modo, a reproducir o transformar la estructura social. El campo artístico puede ser visto entonces como un “mundo social entre otros” al interior del cual se discute y se lucha a propósito del arte, un arte que allí mismo se produce, se hace circular, se comenta y se consume (Bourdieu, 2010 [2001]).

El campo del arte forma parte, desde la perspectiva bourdiana, del campo de producción y de circulación de los bienes simbólicos, el cual a su vez puede dividirse en dos instancias: el campo de producción restringida y el campo de gran producción simbólica, estrechamente vinculadas por medio de una oposición constituyente del campo (Bourdieu, 2003 [1971]). El campo de gran producción simbólica, produce bienes destinados al “gran público” y se rige principalmente por las reglas del mercado. En el caso del teatro, correspondería a lo que generalmente se denomina “teatro comercial”. Construyendo su identidad por oposición a este, los ámbitos teatrales que se autodefinen como “alternativos” o “independientes”, constituirían el campo de la producción restringida de bienes simbólicos; un espacio social en el que los criterios que orientan la producción se encuentran en relación con la posibilidad de que las obras sean reconocidas y legitimadas por el conjunto de pares más que por la aspiración a producir mediante las mismas un éxito comercial. Así, en sintonía con aquellas “otras lógicas” diversas respecto del principio económico de la contabilidad a las que nos referimos en el apartado anterior, Bourdieu plantea que este campo, funciona según una lógica que suspende o incluso invierte la lógica de la economía, de modo que los criterios específicamente estéticos son afirmados más allá y en contra de los criterios comerciales y de lucro.

En este contexto, se producen bienes simbólicos y criterios de evaluación destinados a un público típicamente constituido por los mismos productores de aquellos bienes y se rige por reglas propias que obedecen principalmente a la legitimación y el reconocimiento de los pares.

¿Cómo funciona esto en el campo teatral platense? Es decir ¿cómo se gana el tipo de reconocimiento que permite comenzar a acceder al apelativo de artista?

Seguramente el primer tipo de reconocimiento que se debe conseguir es el que permite ser identificado como parte del campo. A este tipo de reconocimiento se accede estando presente, yendo a ver obras, asistiendo a talleres y seminarios, participando de los eventos, tomando parte de los circuitos de formación y socialización del campo.

El siguiente nivel sería el reconocimiento del propio trabajo como actor/triz, director/a o cualquiera de los roles que se ejerzan dentro del campo teatral. Los/as teatristas saben que han comenzado a adquirir este reconocimiento cuando otros/as teatristas les dan a entender que conocen los proyectos en los que están trabajando, van a ver sus obras, les hacen comentarios sobre las mismas o se interesan en conocer su producción.

Un paso más, tendría que ver con la valoración positiva de este trabajo, de la cual los/as teatristas tienen noticias cuando sus obras tienen un importante caudal de público, cuando son recomendadas de boca en boca y cuando son invitados/as por otros/as teatristas a trabajar con ellos/as, ya sea individualmente como actores/trices, directores/as o en otros roles posibles, ya sea mediante la participación de sus obras en algún evento, ciclo o festival.

Continuando en esta escala podríamos pensar que el siguiente nivel sería el reconocimiento como referentes dentro del teatro platense. Si bien es difícil medir exactamente en qué punto se ha alcanzado este reconocimiento, al interior del campo es fácil identificar y hay un acuerdo bastante importante sobre quiénes son aquellos/as que lo han alcanzado. Estas personas son en su mayoría docentes por cuyas clases ha pasado un importante caudal de alumnos/as y directores/as que han producido numerosas obras de modo que suelen haber formado, desde ambos o alguno de estos roles, a una numerosa cantidad de actores, actrices y nuevos docentes y directores/as que los reconocen como sus maestros/as. Estas personas, además, suelen ser invitadas a participar de charlas, paneles y entrevistas y sus obras suelen ser recordadas y referidas como ejemplos en análisis e historizaciones de la producción local.

Por último, es posible obtener reconocimiento más allá de la ciudad, a partir del trabajo con personalidades del circuito porteño o, en algunos casos, con directores/as o coreógrafos/as extranjeros/as.

En todos estos casos, es el reconocimiento de los agentes más legitimados del circuito a otros que lo están menos aquello que les confiere un mayor grado legitimación. Es el reconocimiento y la confianza de quienes ya forman parte del circuito lo que permitirá el acceso a los nuevos miembros. Lo mismo ocurre con el reconocimiento del propio trabajo o su valoración positiva, siendo mayor el grado de legitimación alcanzado cuanto más alto sea el grado de reconocimiento de las personas que

otorgan la legitimación. Dicho de otro modo, que la obra sea vista o que el actor o actriz sean convocados/as para un proyecto siempre confiere algún grado de legitimidad, pero si quien va a ver la obra o quien convoca a ese/a teatrista es uno/a de los referentes del teatro platense ese reconocimiento será aún mayor.

Son frecuentes los relatos de teatristas que en un momento relativamente reciente de su formación son invitados/as o tienen la oportunidad de trabajar con teatristas más formados y reconocidos dentro del medio local (o más allá de lo local). Luego de dichos procesos, estas personas suelen comenzar a dar sus propias clases y a dirigir sus propias obras, pudiendo llegar a convertirse en referentes consagrados dentro de la escena local. Todos ellos mencionan, de manera más o menos explícita, que el haber sido convocados o haber tenido la posibilidad de trabajar junto a colegas de mayor trayectoria, además de impactar ampliamente en su formación, les provocó orgullo y les confirió seguridad en sí mismos/as y en su trabajo. De este modo, la consecución del reconocimiento de los/as pares (y mucho más, la de los/as más reconocidos/as) se encuentra ligada de modo muy cercano a la posibilidad de autorreconocimiento, de manera que aún cuando podríamos decir junto a Andrea Quadri que “se es artista primero frente a uno mismo, luego frente a otros artistas, luego frente a los no-artistas” tal como ella misma aclara “esto no es tan sencillo, ni tan lineal como pareciera” (2010: 68). En este sentido, si bien seguramente la decisión de empezar a formarse y empezar a producir se da “frente a uno mismo” el reconocimiento de otros artistas es fundamental para que esta decisión se profundice y para que la apuesta por invertir tiempo, dinero y energía, o incluso “gastar la vida” en el hacer teatral se incremente y se sostenga a lo largo del tiempo, estableciéndose así, un vínculo de retroalimentación entre el autoreconocimiento y el reconocimiento por parte de otros/as.

Pero ¿cómo intervienen estos mecanismos relación al deseo? Es decir, aún si partimos de la hipótesis (seguramente ingenua y un poco reduccionista) de que lo que impulsa a quienes deciden sumergirse en el campo de teatro, comenzar a tomar clases, ir a ver obras, asistir a eventos y empezar a producir, es algo así como un deseo genuino ligado al disfrute y al placer que esta actividad les provoca o a la posibilidad de tramitar mediante este hacer deseos, inquietudes o necesidades ligadas a lo expresivo. Aún si acordáramos en este punto podríamos preguntarnos ¿qué pasa con ese deseo original cuando comienza estar en juego el deseo de reconocimiento por parte de otros/as? ¿Qué tipo de ligazones se establecen entre reconocimiento y deseo? ¿En qué punto estos podrían desarticularse?

Reflexiones finales

Como mencionamos al inicio, este trabajo surgió como continuación o respuesta a un trabajo anterior en el que apoyados en la lectura de autores/as que señalaban los vínculos entre los modos de trabajo de los/as artistas contemporáneos/as y los modos de producción del capitalismo posfordista, revisamos algunas características del hacer teatral platense que coincidían con estos modelos basados en la precariedad y la autoexplotación.

En esta ocasión, partimos de una pregunta que en el trabajo anterior había quedado latiendo, la pregunta por el deseo y el lugar que este ocupa en tanto motor de la producción teatral en nuestra ciudad, con la ilusión de encontrar algún punto de fuga por donde el deseo no fuera cooptado por el mercado, utilizado por él y vuelto en nuestra contra como herramienta de dominación.

Procuramos describir brevemente el lugar otorgado por los teatristas platenses al placer y al deseo en tanto motor de su producción así como algunos de los modos en los que operan los procesos de reconocimiento y legitimación en el campo teatral local, brindando algunos ejemplos de cómo esta última pasa como moneda de pago de los ya legitimados a aquellos que buscan acceder al reconocimiento o la legitimación y señalamos que la consecución del reconocimiento se encuentra íntimamente ligada a la de autorreconocimiento. Fue en este punto en el que nos preguntamos ¿qué ocurre con aquel deseo “original” ligado al disfrute y al placer al que refieren tantos teatristas como motor primordial de su hacer cuando se encuentra con el deseo de reconocimiento por parte de otros/as?

¿Cuál es la posibilidad de autorreconocimiento real si estamos supeditados al reconocimiento ajeno? ¿Puede el deseo realmente subsistir, ser auténtico, cuando tiene que generar otro deseo para persistir?

Si el reconocimiento en el ámbito teatral platense (así como seguramente en muchos otros) funciona como moneda de pago ¿no queda también subsumido a una lógica mercantilista? ¿Por qué esa moneda sería más virtuosa que el dinero? ¿No termina acaso funcionando como otro modo de modelar el deseo?

¿No es tan perverso y restrictivo trabajar en pos del reconocimiento de los pares o de los referentes como querer vender entradas? Que diferencia real existe entre querer ganar dinero y querer ser aceptado/a en un festival o ganar un concurso? ¿No son ambos modos de enjaular el deseo propio en el deseo del otro? ¿Existe entonces algún tipo de deseo no mercantilista, es decir, un deseo que no pretenda ningún tipo de ganancia? ¿Se puede pensar en no ganar nada?

No deja de ser inquietante pensar que aún cuando las lógicas más netamente capitalistas puedan ser dejadas de lado momentáneamente para comprender el quehacer teatral platense, otras

lógicas operan para moldear y reterritorializar el deseo. Que en última instancia, la lógica del reconocimiento puede ser equiparable a la lógica del mercado¹.

Sin embargo, así como en el trabajo anterior arriesgábamos que el carácter prácticamente inexistente de un mercado capaz de beneficiarse del teatro independiente platense podría señalarnos una vía de escape para producir de un modo más libre, del mismo modo, creemos que la inexistencia en nuestra ciudad de una estructura sólida que regule y organice el reconocimiento y la legitimación puede funcionar en un sentido similar.

Es decir, si no existe al interior del circuito teatral platense una estructura de valoración de las obras y de los antecedentes de formación y producción de los/as teatristas suficientemente clara e institucionalizada como para permitir un intercambio relativamente regulado de este cúmulo de antecedentes por puestos laborales u otras oportunidades profesionales (así como tampoco existe un mercado lo suficientemente sólido como para permitirles obtener ingresos que no caigan en la categoría de “simbólicos”) ¿no nos permite eso la posibilidad de hacer uso de unos márgenes más amplios de libertad?

Si no existe un mercado que se nutra y sostenga el teatro local, si el reconocimiento es una moneda desregulada y poco legalizada ¿por qué nuestro teatro continúa tan condicionado por la ilusión del acceso a esas dos formas de pago?

¿Se puede pensar en no ganar nada? ¿Se puede pensar la producción teatral platense como una actividad (casi totalmente) improductiva, como un gasto improductivo? Tal vez puede haber ahí una llave para desregular el deseo, darle riendas más libres, recuperarlo como fuerza efervescente que pueda provocar nuevas rupturas, generar puntos de fuga, abrir alguna brecha.

Bibliografía

- Basanta, L. y del Mármol, M. (2017) “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense.” En: Ansaldi [et al.] (Comp.) *Teatro independiente: historia y actualidad*, CABA: Ediciones del CCC.
- Bataille, G. (1987 [1933]) “La noción de gasto”. En: *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Editorial Icaria.
- Bourdieu, P. (1991) [1980] *El sentido práctico*. Madrid, Taurus.

¹ Es importante aclarar que estas dos lógicas se encuentran, de hecho, enlazadas de modos concretos, ya que, los/as teatristas que alcanzan mayores grados de reconocimiento, tienen mayores chances de acceder a posibilidades de trabajos pagos en teatros locales, obtención de becas y subsidios e incluso (en los casos más excepcionales y con mayores conexiones con circuitos externos a nuestra ciudad) giras y viajes al exterior en los que reciben un pago en moneda extranjera. Sin embargo, lo que nos interesa señalar es que aún en los muchísimos casos en los que el acceso a estas posibilidades está lejos de concretarse, la lógica del reconocimiento funciona similar a la lógica del mercado ya que la propia producción se pone en función de conseguir una ganancia convirtiéndose entonces, también, en una mercancía.

- Bourdieu, P. (2003) [1971] “El mercado de los bienes simbólicos”. En: Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura. Córdoba y Buenos Aires, Aurelia Rivera.
- Bourdieu, P. (2010 [2001]) “Cuestiones sobre arte a partir de una escuela de arte cuestionada”. En: *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Quadri, A. (2010). Etnografía de la cooperación y la construcción de consenso y compromiso grupal en la comunidad de artistas visuales de Argentina (Tesis Doctoral). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Bs. As.
- Mauss, M. (1979 [1925]) “Ensayo sobre los dones. Motivo y forma del cambio en las sociedades primitivas”. En Sociología y Antropología, Madrid: Editorial Tecnos.